

TRABAJO DE FIN DE GRADO

Tutora: Carmen Osuna

Curso: 2015 / 2016

JULIA DÍAZ SALADO



CORPUS IMPERFECTUM

ÍNDICE DE CONTENIDOS

1. Resumen y palabras clave	3
2. Descripción de la idea que fundamenta el discurso	4
3. Trabajos relacionados	5
4. Proceso de investigación teórico-conceptual	7
4.1. El cuerpo a lo largo del pensamiento histórico	10
4.2. El cuerpo como receptáculo de dolor	15
4.3. La muleta como sinécdoque de una falta	22
5. Descripción del proceso plástico	24
6. Documentación gráfica de la obra	30
7. Cronograma	35
8. Presupuesto	36
9. Bibliografía	37

1. RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

Corpus Imperfectum es una reflexión sobre las imperfecciones que presenta el cuerpo humano causadas por la enfermedad, y los recursos a los que se debe acudir para subsanarlos e incluso, a ser posible, sublimarlos para, como dice el proverbio, *hacer de la necesidad virtud*.

Parto de un estudio de las manifestaciones que pensadores y filósofos han hecho sobre el cuerpo y la enfermedad como realidades y de las consecuencias de la relación entre una y otra, dando especial protagonismo a las manos, y constato la existencia de esta realidad en el ámbito artístico con referencias a distintos autores.

Finalmente, presento el trabajo que sustenta esta idea: una instalación compuesta de unas muletas de madera, unas manos de látex que son un positivo de las mías y dos vídeo también de mis propias manos.

Palabras claves: individuo, cuerpo, manos, enfermedad, terapia, escultura, vídeo.

2. DESCRIPCIÓN DE LA IDEA QUE FUNDAMENTA EL DISCURSO

El cuerpo humano es un mecanismo perfecto, preciso, complejo, que realiza múltiples actividades, tanto físicas como intelectuales, y todo ello a lo largo de muchos años, y que los avances de la técnica y la ciencia tienden a alargar cada vez más.

Pero este cuerpo perfecto convive con el germen de su propia imperfección: la enfermedad, que le ocasiona trastornos y mermas en su funcionamiento, por tanto, hay que buscar soluciones que superen esos problemas y lo hagan funcionar nuevamente.

En un símil mecánico sería un círculo con tres puntos de apoyo: la máquina, la avería y las piezas de reparación.

Esta es la auténtica realidad, el meollo; el resto es el ropaje que lo envuelve y que lo revela o lo desvela según interese.

3. TRABAJOS RELACIONADOS

La idea del cuerpo problematizado comienza con este proyecto que aquí presento, *Zapatos Imposibles* (figura 01), donde surge mi interés por las anomalías físicas en el cuerpo, interpretado a través de una serie de zapatos heterodoxos. Me parecen especialmente significativas las extremidades, por lo que tras trabajar con los pies, decidí continuar con las manos, y este es el elemento fundamental de mi nuevo trabajo; el componente que sirve de nexo entre manos y pies he querido que sean las muletas.



Figura 01. Instalación *Zapatos Imposibles*.



Figura 01. Instalación *Zapatos Imposibles*.

Esto me llevó a tratarlo en la asignatura de anatomía, un espacio idóneo para cuestionar el antropomorfismo clásico que se centra en la perfección del cuerpo y no en sus taras. En *Manos Laxas* (figura 02) partí de un estudio anatómico de mis manos a través de fotografías y bocetos para así realizar dibujos de las mismas. Las posturas de las manos son anormales e inquietantes, cosa que quise acentuar componiendo a partir de un único foco de luz y otorgándole zonas de luz y sombra que endurecían más aún la imagen.



Figura 02. Láminas de papel, *Manos Laxas*.

En *Acciones Diarias* (figura 03) vuelvo a usar mis manos como referencia, realizando una serie de fotografías donde se pueden ver distintas acciones cotidianas pero marcadas por la anomalía de unas manos que se flexionan en exceso. El resultado es una acción cotidiana con características anormales. A partir de aquí comienzo a plantearme la idea del vídeo donde estas acciones sean repetidas en bucle.



Figura 03. Fotografías de *Acciones Diarias*.



Figura 03. Fotografías de *Acciones Diarias*.

4. PROCESO DE INVESTIGACIÓN TEÓRICO-CONCEPTUAL

Nihil humanum mihi alienum est: nada de lo humano me es ajeno. Con esta sentencia tan simple y a la vez tan extensa, Cicerón nos abre la puerta a la especulación más universal; es una forma de decir que podemos hablar, discutir, reflexionar... sobre lo que queramos, porque todo en mayor o menor medida afecta al ser humano y, por tanto, no nos es ajeno, nos es propio.

Quizás no necesitamos apoyarnos en una autoridad del pensamiento para justificar este trabajo, ya que aquí quiero reflexionar sobre algo consustancial a la persona, diríamos que la persona misma, su soporte y la esencia de su existencia: **el cuerpo**.

Y ahora nos encontramos con una paradoja: la dificultad de reflexionar sobre algo que es tan propio, que somos nosotros mismos y que tendría respuestas muy diversas según lo hiciéramos desde el punto de vista de la fisiología, la filosofía, la religión, la economía y otras muchas ciencias, por eso, es preciso acotar los límites: el punto de partida es la fisiología, pero contemplado el cuerpo desde sus **anomalías**: la enfermedad, las taras, la deformidad, las patologías y también los medios para recomponerlas; y todo ello visto desde la perspectiva del **arte**, de las distintas manifestaciones artísticas en general, y de alguna de ellas en particular.

A lo largo de la Historia del Arte el concepto de enfermedad ha estado siempre muy presente. Encontramos el catálogo ilustrado de un sinfín de patologías humanas, retratadas de forma sutil o en su versión más cruda y realista. Podemos ver numerosos casos de artistas donde su creación está fuertemente ligada a una crisis física que hace que el individuo se introduzca en un espacio fuera de lo cotidiano y de las leyes, más allá de un estado ordinario del hombre normal. Me interesa especialmente este tema y cómo la enfermedad ligada al arte conduce a su creador a un estado de “pureza” en donde este renuncia a la vida inmediata.

En este sentido, el cuerpo cobra una importancia significativa en relación a la enfermedad, por lo que creo conveniente hablar de él en primer lugar. Este puede entenderse como una construcción simbólica y no una realidad en sí misma. “Hablar sobre el cuerpo humano supone, no tanto hablar sobre una evidencia permanente o una realidad constante y universal, como sobre una categoría histórica

poseída por lo imaginario”¹. El cuerpo es, por tanto, representación de lo que subyace en el mundo, pero también es asimilación y perspectiva. Con esto, llegamos a la conclusión de que la imagen del cuerpo no es un dato objetivo, ni un hecho, sino un valor que resulta de la influencia del entorno y de la historia personal del sujeto.

Por otro lado, en la historia de la filosofía occidental el cuerpo ha sido motivo de vergüenza. Como “cárcel del alma”, el cuerpo es corruptible, mutable, temporal, finito, mortal... El cuerpo mengua, es decir, degenera, se deteriora. Pero, no sólo eso, históricamente, al ligarse a él los deseos y apetitos, la enfermedad y la muerte, el cuerpo ha sido identificado con lo perecedero e imperfecto. Por ello ha sido el gran ausente en la reflexión filosófica de Occidente, salvo contadas excepciones entre las que destacan Spinoza, Schopenhauer, Nietzsche, y más cerca de nosotros, Canguilhem, Foucault, Freud y Merleau Ponty.

En la filosofía nietzscheana podemos ver cómo “el hombre no posee un cuerpo, él es un cuerpo”. El cuerpo es receptáculo pero también motor. Es el dato más íntimo, la realidad más innegable que nos constituye. “Solamente la unidad de razón e inconsciencia, de mente y cuerpo, de salud y enfermedad, de vida y muerte pueden devolver al ser humano su unidad perdida y su relación rica y polifacética con la naturaleza y el resto de la sociedad, sólo esa vinculación puede conseguir que la persona se engarce al papel que ha de jugar como parte integrante de este macrocosmos, de esa *continuidad* que es el Universo”.² No tener en cuenta todo ello sería olvidar los conceptos antropológicos que hacen del hombre una construcción social y cultural.

En todo ello la medicina ha jugado un papel muy importante al considerar el cuerpo como mero receptáculo de la enfermedad, al entender al hombre como propietario de un cuerpo que tiene unos caminos biológicos propios y autónomos. “La medicina ha olvidado al sujeto y a su historia, su medio social y la relación del deseo, la angustia y la muerte con la enfermedad, para considerar sólo el *mecanismo corporal*. La medicina se convirtió en vez de en una ciencia sobre el hombre en un saber anatómico y fisiológico. El hombre es concebido como un ente abstracto, como un fantasma que reina sobre un conjunto de órganos, aislados metódicamente unos de los otros. Para *curar* al enfermo, se

1 G.CORTÉS, José Miguel, *El cuerpo Mutilado*. Valencia: Dirección General de Museus i Belles Arts. 1996, Pág. 20.

2 HEIDEGGER, Martin, *Nietzsche*. Madrid: Ariel, 2013, Pág. 143

deshumanizó la enfermedad”.³

Primero convendría definir el término enfermedad, que proviene del latín *infirmitas*, que significa literalmente “falta de firmeza”. Se define enfermedad como el proceso que atraviesan los seres vivos cuando padecen una dolencia que atenta contra su bienestar al modificar su condición de salud.

Cada persona reacciona de una forma diferente a la salud y la enfermedad y, por tanto, cada persona se enfrentará diferentemente a un nivel emocional, racional, físico y espiritual. Cada sociedad ha desarrollado líneas de dirección básicas con relación a la comprensión de la salud y la enfermedad, y también sobre qué tratamientos y métodos de curación son ofrecidos y aceptados.

3 G.CORTÉS, José Miguel, *El cuerpo Mutilado*. Valencia: Dirección General de Museus i Belles Arts. 1996, Pág. 39.

4.1. EL CUERPO A LO LARGO DEL PENSAMIENTO HISTÓRICO

Son numerosos filósofos los que se han planteado la dualidad cuerpo-alma y que han tratado de abordar el tema aportando diversas opiniones al respecto. No obstante, no hay una única verdad al respecto, aunque en lo que sí coinciden es en la complejidad del asunto. Para comprender este difícil dilema, creo conveniente exponer brevemente distintos modos de ver el cuerpo que han existido a lo largo de la historia.

El cuerpo, al ser un concepto finito, tiene limitaciones y carencias. Va a ser con Sócrates y su diálogo Fedón donde se va a empezar a hablar de la inmortalidad del alma. Para Sócrates el alma es inmortal por naturaleza y es ella la que debe hallarse preparada para su alejamiento del cuerpo ya antes del fallecimiento. Sócrates considera el alma como una combinación de la inteligencia y el carácter del individuo. Sócrates no es otra cosa que su alma.

Para Platón el cuerpo es una prisión, una tumba donde se mantiene cautiva el alma, que tiene origen celeste. Alma y cuerpo son de naturaleza distinta, perteneciendo ambas a dos mundos diferentes y separados: el cuerpo pertenece al Mundo Sensible sujeto a cambio y corrupción, mientras el alma pertenece al Mundo Divino de las Ideas siempre idéntico a sí mismo.

Otra percepción significativa del cuerpo fue la de Gnosticismo. Los gnósticos llegaron a odiar el cuerpo y a censurar el alma por su relación con él. Tanto el cuerpo como el alma pertenecen al mundo material, el alma es solo lo que da al cuerpo vida, deseos y pasiones. El cuerpo es por naturaleza malo, y es necesario castigarlo ya que no es algo diseñado y otorgado por Dios Creador.¹ La mitología Gnóstica es una de las más devaluaciones simbólicas del cuerpo en la historia de las religiones.

En la Edad Media surge un movimiento denominado la Cábala, que planteaba que procrear era reproducir a un nivel existencial las fases principales del proceso teogónico (el que tiene raíces en Dios). El cuerpo humano, como significante, era considerado como el modelo estructural del cosmos divino. Plantean que la creación del hombre responde a una necesidad interior de la divinidad. Cada nueva generación es la manifestación de Dios en el tiempo. Ello es así porque para sus seguidores la muerte

¹ GONZÁLEZ, Justo, L. *Historia del Pensamiento Cristiano*. Barcelona: Clie. 2010, pág. 120.

del cuerpo no supone el fin definitivo. Los seguidores de la cábala creen en la resurrección y consideran que el cuerpo tiene un futuro después de la muerte; en cierto grado, cuerpo y alma son iguales, por lo que ambos son espirituales y, por tanto, eternos.

Otro movimiento a tener en cuenta en su concepción sobre el cuerpo es el Taoísmo. Este movimiento se orienta hacia la inmortalidad del cuerpo. La salud (de todo el extremo oriente) es un estado espiritual además de orgánico. La enfermedad no es un estado independiente y definible producido por una causa, ni puede diagnosticarse objetivamente en diferentes individuos y ser curada en cada uno de ellos de forma más o menos parecida. Así, en las enseñanzas de Buda, la enfermedad (junto al nacimiento, la vejez y la muerte) no es más que un aspecto del sufrimiento, es decir, del estado de quienes no han alcanzado la iluminación. La enfermedad, que nos hace conscientes del sufrimiento, ha de sobrellevarse con paciencia.

La filosofía spinoziana es panteísta: todo está en Dios y no queda espacio para la trascendencia. Dios es causa inmanente del mundo, y al mismo tiempo, el mundo se identifica con Dios. Para **Spinoza** el alma y el cuerpo están unidos del mismo modo que están ligados en Dios los atributos del pensamiento y la extensión, es decir, que ambos son atributos de un mismo ser. Para este filósofo holandés, ni el cuerpo ni el alma son sustancias separadas, porque ni siquiera el hombre es una sustancia: “no pertenece a la esencia del hombre el ser sustancia, o sea, la sustancia no constituye la forma del hombre”. La esencia del hombre, para Spinoza, “está constituida por ciertas modificaciones de los atributos de Dios”.² En consecuencia, la idea-alma debe experimentar necesariamente cambios ligados a los cambios que se producen en el cuerpo, y estos cambios del alma son las percepciones. Solo en esta medida puede decirse que el alma existe.

En este sentido, Spinoza no acepta la duplicidad sustancial de **Descartes**, quien logró, abstraer y separar la mente del cuerpo. Su sentencia “pienso, luego existo” es una clara jerarquización del pensamiento por sobre la extensión o corporalidad. Cuerpo y alma se distinguen realmente como dos sustancias distintas e irreducibles. Descartes concibe de este modo el alma como una sustancia que piensa, y el cuerpo como una sustancia extensa;³ más tarde, el mecanicismo lo convierte en una simple máquina o, lo que viene a ser lo mismo, en cadáver, tal y como se anticipa ya en su obra *Segunda meditación*.

2 SPINOZA Benedictus, *Spinoza: Obras completas*. Madrid: Clásicos Bergua, 1967, Pág. 144.

3 DESCARTES, René, *Meditaciones Metafísicas (IV)*. Madrid: KRK Ediciones, 2011.

Deducimos por tanto, que para Descartes, al contrario que para Spinoza, la esencia del alma no consiste en estar unida al cuerpo, y puede existir sin él cuando ambas sustancias se separen en el momento de la muerte; es decir, la unión de alma y cuerpo es simplemente un hecho de existencia que no afecta a la esencia del alma.

Por otra parte, encontramos que el trastorno del cuerpo no es solo físico sino también psíquico. Al respecto cabe mencionar a Sigmund **Freud**. Para él, en el ser humano la estructura psíquica tiene una influencia sobre el organismo, lo que da como resultado el cuerpo⁴. El cuerpo, en tanto efecto de la estructura psíquica, ya no se rige exactamente por los ritmos y las funciones biológicas de la autoconservación y la reproducción. Fueron esas mujeres enfermas que acudieron a su consulta con unos padecimientos corporales para los que la medicina no encontraba explicación ni remedio, las que le permitieron a Freud realizar los descubrimientos sobre los que se asientan la práctica y la teoría psicoanalíticas.⁵

Otro punto de vista importante a tener en cuenta es la filosofía de **Nietzsche**, quien afirma que no puede haber una separación de cuerpo y alma; el cuerpo es el único organismo que funciona en nosotros y la mente consciente es una parte de él relativamente pequeña y sin importancia. En su filosofía se asocia lo consciente y lo inconsciente con las nociones de alma y cuerpo respectivamente. El cuerpo aparece como algo más importante que el espíritu; el primero está hecho de la actividad inconsciente, que es la principal. Por esto, cuerpo y alma no son contrarios, no se oponen.⁶

Me interesa especialmente la concepción de Nietzsche de enfermedad. El filósofo pone en cuestionamiento los conceptos que tenemos acerca de la enfermedad y la salud, así como a nuestra postura hacia el dolor y la compasión. Nietzsche cuestiona, en primer lugar, la definición de enfermedad. Nuestra opinión de ella se basa en la suposición de que nosotros mismos estamos sanos. Sin embargo, según Nietzsche, el ser humano es un animal enfermo, puesto que hasta nuestras ideas tienen un efecto dañino en nosotros. Para Nietzsche estamos afligidos por una enfermedad llamada moralidad que nos impide vivir la vida plenamente.⁷ Sin embargo, la enfermedad no debe ser vista como algo

4 FREUD, Sigmund, *Estudios sobre la histeria*. Barcelona: Plaza. 2013. Pág. 167.

5 CHACÓN, Jacinto, *El cuerpo. Perspectivas filosóficas*. Madrid: UNED. 2013. Pág. 208.

6 NIETZSCHE, Friedrich, *Antología de Obras: La genealogía de lo moral*. Madrid: Tecnos. 2009. Pág. 126.

7 PARKINSON SAZ, Carlos Roberto, *Positivamente negativo: Pío Baroja*. Madrid: línea. 2012, pág. 77

negativo de lo que se ha de intentar huir; al contrario: puede convertirse también en un maestro y un estímulo para la vida, siempre y cuando el individuo sepa aprender de ella. El dolor y la enfermedad, por tanto, no deben verse como algo negativo, sino más bien deben ser utilizados de combustible para un nuevo nivel de salud.

Es la filosofía de **Schopenhauer** la que marca el giro definitivo de cara a la revalorización del cuerpo y la superación del dualismo cartesiano. Schopenhauer está totalmente de acuerdo con Kant en la imposibilidad de constituir el propio yo desde el pensamiento puro. Todo conocimiento, dice Schopenhauer, supone una diferenciación entre el cognoscente y lo conocido. De ahí que el sujeto del conocimiento, ese “ojo que todo lo ve y de nadie es visto”, no pueda ser conocido en cuanto tal.⁸ Así que la tesis cartesiana de que el conocimiento más inmediato y evidente es el de mi propio pensamiento es a ojos de Schopenhauer una falacia. Encontramos que para Schopenhauer, el concepto de alma no era posible, pues no se podía explicar el pensamiento sin el cerebro ni la vida sin el cuerpo. Para el filósofo, el mundo real o empírico no tenía significado ni propósito y representaba más bien una ilusión, dentro de la cual deberíamos evitar el dejarnos envolver. Su rechazo al mundo tiene puntos en común con el Budismo.

Su reivindicación del cuerpo presenta un hito en la historia del pensamiento y sienta las bases de una filosofía de la corporalidad que encontrará importantes desarrollos posteriores. Con él queda atrás el mundo de las conciencias puras, las res Cogitantes cartesianas de las que el cuerpo no pasaba de ser un apéndice, para entrar en una nueva consideración donde el cuerpo adquiere un papel importante en la constitución de la subjetividad.

Por último, otro filósofo importante a tener en cuenta en el concepto de sociedad moderna, es Michael **Foucault**. Para él, el hombre ha sido arrancado del mundo natural por la creación y desarrollo de las sociedades civilizadas, las cuales requieren una regulación institucional de la violencia (especialmente de la sexual).⁹ Tanto para Foucault como para Nietzsche, el cuerpo humano es el material primario que es atrapado y moldeado por todas las instituciones políticas, económicas y penales. El cuerpo se encuentra involucrado como principal autor de las relaciones de poder, como las establecidas en

8 SCHOPENHAUER, Arthur, *Obras Completas T.II (El mundo como Voluntad y Representación I; De la Cuádruple Raíz del Principio de Razón Suficiente)*. Madrid: Gredos, 2010. Pág. 203

9 GARLAND, David, *Castigo y Sociedad Moderna: un estudio de teoría social*. Madrid: Siglo Veintiuno editores. 2006.

el seno de un hogar, en donde se observan las relaciones de poder de los padres hacia los hijos y de estos hacia los padres mismos; en esa misma dinámica tenemos al jefe y al obrero; al profesor y al estudiante.

4.2. EL CUERPO COMO RECEPTÁCULO DE DOLOR

Aunque en un medio distinto al de los filósofos, también los artistas han mostrado sus reflexiones sobre el cuerpo. Me interesan, entre otras, las manifestaciones de Frida Kahlo, Louise Bourgeois, Robert Gober o Günter Brus.

A continuación cito a esta serie de artistas que bien por su concepción del cuerpo o por el modo en el que crean su obra, me han ayudado en mi proceso de trabajo y han influido en él tanto en lo teórico como en lo formal.

Comienzo con dos mujeres cuya obra ha estado siempre marcada por la enfermedad y el dolor, tanto físico como psicológico: Frida Kahlo y Louise Bourgeois.

La pintura de **Frida Kahlo** relata la historia de un cuerpo que se exhibe, transmitiendo un estado de angustia y excitación, y es esto lo que más me interesa de la artista. En *La columna rota* (1944) ella muestra su cuerpo desnudo abierto en dos y atravesado por una columna jónica que se derrumba. Podemos ver la angustia y el sufrimiento físico representados por una serie de clavos incrustados en todo el cuerpo, y por unos cinturones de acero que sostienen su esqueleto.

La enfermedad de la pintora la hace entrar en la categoría a la que Jean Maisonneuve designa como los “estigmatizados”, es decir, enfermos cuya integridad corporal ha sido de una u otra manera afectada: inválidos, mutilados, amputados, desfigurados.¹ Ahora bien, si sostenemos la idea de que la obra de arte es como un sello con el que su creador imprime la huella de su cuerpo, su propia marca, Frida Kahlo, a través de su pintura, nos deja la marca de su cuerpo y la representación, como sostiene Maisonneuve, de su estigmatización. Su arte está tan íntimamente ligado a su vida de mujer agobiada por la enfermedad, que está circunscribe su “modo de vivir”.

El dolor (físico, emocional o psicológico) va a acompañar la vida y obra de **Louise Bourgeois** de un modo bastante insistente y obsesivo. No podemos entender sus esculturas o dibujos ni podemos llegar a comprender su visión del cuerpo si no entendemos que la presencia del sufrimiento es algo inseparable, casi el origen, de su creación artística. Parte de su producción está muy ligada a las manos, que equipara a los ojos, y describe junto a estos como la parte más comunicativa del cuerpo. En su obra *Sin Título (con mano)* de 1989 apreciamos un trozo de mármol donde aparece escrito *I love you*, y donde ha colocado una bola de la cual sale un pequeño brazo y su mano. La mano es aquí independiente y cobra

¹ MAISONNEUVE, Jean, BRUCHON-SCWEITZER, Marilou, *Modèles du corps et psychologie esthétique*. París: Puf, 1981. Pág. 136.

vida por sí misma sin pertenecer a ningún cuerpo.

Su arte no se debe llegar a entender como un mero proceso terapéutico sino, más bien, como la transformación de la emoción en una forma física. Hay un constante sentimiento de derrota que motiva y recorre toda su obra. El miedo a ser herida y rechazada. “*No, el trabajo artístico, no es una cura porque los problemas regresan continuamente. Alivia, momentáneamente, un estado de dolor.*”² dice la artista. No obstante, todo esto no debería hacernos entender la obra de Bourgeois como meramente autobiográfica, sino que se debería hablar de su obra en términos más amplios. Como señala Thomas McEvilley: “si el contenido es estrictamente autobiográfico, el espectador, al estar fuera de la autobiografía, se queda sólo con una apreciación formal de la obra. En cambio, otros sí que extraen un significado de la obra de Bourgeois, lo que indica que su contenido va más allá de lo personal”³. Es por esto que habrá que buscar en las raíces emotivas de la artista, y en las claves simbólicas y universales que afectan a muchas otras personas y que las hacen sentirse identificadas.

Con unos planteamientos similares a las dos artistas anteriores se expresa el artista español **Pepe Espaliú**, quien centró gran parte de su obra en la enfermedad, en la relación del sujeto enfermo con la sociedad. Desarrolló una producción artística coherente y significativa muy relacionada con la reflexión sobre la propia identidad. Tras conocer su enfermedad, su obra se carga de simbolismo, y comienzan a aparecer sus famosas jaulas y muletas. Me interesa especialmente su obra *Paseo del amigo* (figura 01) de 1993, que constituye una potente metáfora objetual y visual sobre la muerte, la dependencia, el dolor, el aislamiento y el desplazamiento.



Figura 01. Pepe Espaliú. *Paseo del Amigo* (1993).

2 BOURGEOIS, Louise: entrevista en *Flash Art*, nº 174, enero - febrero 1994, pág. 38

3 MCEVILLEY, Thomas, *Historia y prehistoria en la obra de Louise Bourgeois*. Bacerlona: Fundació Antoni Tàpies 1990, pág. 218.

Pensamientos homólogos encontramos en la obra de **Bruce Nauman** y **Robert Gober**. El primero aborda la identidad humana a través del uso del cuerpo, planteándose continuamente el tema de la violencia y la muerte. “*En un sentido, usaba mi cuerpo como una parte del material y lo manipulaba*”⁴ cita el artista respecto a su obra.

Me interesan especialmente una serie de esculturas realizadas entre 1966 y 1967 donde su cuerpo era usado como molde. Hizo uso de su cuerpo como materia escultórica en diferentes acciones que convertía en películas, adaptando durante largo tiempo extrañas e incómodas posiciones. Es el caso de *Posturas de pared y suelo*, (figura 03) de 1968.

Otras de las obras de este artista que me han servido sobre todo en las piezas de los vídeos, son unas veinticinco películas que realizó a finales de los años sesenta, donde Nauman documenta una serie de actividades cotidianas (tales como andar, saltar, jugar con la pelota) realizadas de una manera obsesiva en su estudio. De este modo, consigue abordar el tema del autoconocimiento físico, para analizar sus actitudes y respuestas en un espacio físico. Todas estas películas están estructuradas en torno a “acciones simples, repetidas sin cesar y sin sentido de principio o fin”⁵

En cuanto a **Robert Gober**, al igual que Espaliú, parte de una exploración del cuerpo humano, del cuerpo roto, de la mortandad y de la sexualidad tras el surgimiento del SIDA y su efecto en la sociedad de la década de los ochenta. Me interesan las esculturas de fragmentos del cuerpo que realiza a partir de 1990. El autor invade el espacio de partes (torsos y piernas) mutiladas del cuerpo; extremidades de tamaño natural que muchas veces surgen de la pared, y que generalmente evocan una idea de enfermedad y muerte. *Sin título. Pierna* (figura 02) (1989 – 1990) se trata de una pierna mutilada que emerge de la pared y que nos crea ese sentimiento de angustia y pérdida.



Figura 02. Robert Gober. *Sin título (pierna)*, 1989.



Figura 03. Bruce Nauman. *Posturas de pared y suelo* (1968).

4 WILLOUGHBY, S.: “Nauman Interview” en *Arts*, marzo 1970, pág. 38.

5 SCHIMMEL, P, *Pon atención*. Madrid: AKAL, pág. 58

En una línea parecida, aunque quizás más metafísica, encontramos la obra de **Marc Quinn**, conocido por sus esculturas sobre el cuerpo humano, investiga sobre el tema de la vida y la muerte, el sufrimiento y los límites del hombre con respecto al dolor físico y psicológico. De este artista me interesa sobretudo *No Visible Means of Escape IV* (figura 04), realizada con látex y que da la sensación de una figura humana que muda la piel renovándose de este modo.



Figura 04. Marc Quinn. *No Visible Means of Escape IV* (1996).



Figura 05. Gina Pane. *Acción sentimental* (1973).

De forma similar a los planteamientos sobre el cuerpo y sus limitaciones de Marc Quinn, me interesan las reflexiones sobre el mismo de **Günter Brus** y **Gina Pane**.

Para Brus el cuerpo es lo que constituye, limita y condiciona al hombre, pero que predomina en él un sentido contradictorio e inestable por el deterioro y la constante transformación de lo corpóreo. En palabras de Brus “*Mi cuerpo es la intención. Mi cuerpo es el suceso. Mi cuerpo es el resultado*”⁶. Brus de manera parecida a Friedrich Nietzsche, concibe el cuerpo como una “superficie de inscripción de sucesos”, es decir, en él se manifiesta todo cuanto le sucede en la vida: el placer y el dolor, el amor y el miedo, las pasiones y los movimientos más banales que conforman la rutina cotidiana. El cuerpo adquiere así la capacidad de ser objeto real y simbólico. Se aprecia por sí mismo, pero también por su potencialidad de objeto y campo evocador. Es claramente un lugar de prácticas, de infinitas posibilidades radicales y poéticas.

6 BRUS, Günter: texto escrito en 1965 y reproducido en el catálogo *Günter Brus: Bild - Dichtungen*, Londres, Whitechapel Art Gallery, 1980.

De igual modo, **Gina Pane** utiliza su propio cuerpo como material para sus acciones. En sus performance, las incisiones, cortes o heridas que ejecuta sobre su piel pretenden reflejar el cuerpo del otro, el cuerpo “presentido”. Con esto hace que el público no permanezca indiferente ante estas agresiones físicas, pues el espectador debate interiormente entre lo que se ve y la negación a verse a sí mismo en esa situación. Un ejemplo de esto es su performance *Acción Sentimental* (figura 05) donde se corta la palma de la mano izquierda con una cuchilla de afeitar y deja que su sangre resbale entre los dedos.

También de esta forma se expresa **Hans Bellmer**, cuya obra se caracteriza por el desmontaje, la disección, la mutilación y la reorganización del cuerpo de la mujer. Me interesan tres de sus obras fundamentales: *La Poupée* (figura 06), de 1934; *Les Jeux de la Poupée* y *La Mitrailieuse en État de Grâce*, de 1937. A través de estas obras encuentra un modo de protestar contra el régimen nazi al mismo tiempo que descubre el cuerpo femenino como un territorio vulnerable.

De idéntica manera la artista polaca **Magdalena Abakanowicz** muestra un interés por el cuerpo humano, con frecuencia desde un punto de vista médico o científico. Me llama la atención como la artista a menudo tiene la necesidad de amputar miembros vitales de sus esculturas. Me interesa su serie de *80 Backs* (figura 07) de 1980, en las que vemos un conjunto uniforme de figuras repetitivas sin cabeza que llenan el espacio.



Figura 06. Hans Bellmer. *La Poupée* (1934)



Figura 07. Magdalena Abakanowicz. *80 backs* (1980).

Muy relacionado con los artistas anteriores se encuentra **Mona Hatoum**. Sus instalaciones tienen una

fuerte influencia del surrealismo y el minimalismo. Para la artista las cosas no tienen que ser lo que parecen; juega con el concepto de trauma y cómo este afecta a la interpretación que hacemos de las cosas. En su obra, cobra gran importancia el cuerpo, teniendo piezas en las que utiliza su propio pelo. Para Hatoum sus instalaciones tienen que provocar primero un impacto físico y que tras él, el espectador interprete los conceptos que la obra transmite. Me interesa especialmente su obra *Untitled (crutches)* (figura 08), unas muletas de goma que se derrumban en una esquina como un cuerpo desplomado.

Eva Hesse. La artista alemana fue pionera en la utilización de materiales como el látex, la fibra de vidrio o el plástico. Me interesa el uso que hace de los materiales de origen industrial, y cómo a través del mismo crea su propio lenguaje jugando con la elasticidad y la rigidez de estos. En su pieza *Repetition Nineteen III* (figura 09) la artista utiliza la repetición para crear diecinueve vasos translúcidos de distintas formas donde ninguno es igual al otro.



Figura 08. Mona Hatoum. *Untitled (crutches)*, 1991–2001.



Figura 09. Eva Hesse. *Repetition Nineteen III* (1968).

Volviendo al cuerpo y al dolor, y con un formato distinto **Joel-Peter Witkin**, llega a iguales conclusiones aunque por caminos diferentes, ya que como fotógrafo quiso dejar constancia del dolor, de la enfermedad y de la anomalía, en todos los campos posibles: los conflictos bélicos, las catástrofes o las anomalías de seres cotidianos. Sus fotos suelen involucrar temas y cosas tales como muerte, sexo, cadáveres (o partes de ellos) y personas como enanos, transexuales, hermafroditas o gente con deformaciones físicas.



Joel - Peter Witkin. *Woman on a table* (1988).

Todos estos artistas desarrollan su arte como una re-experimentación de un trauma, como la representación sintomática de un acontecimiento traumático en el cual el objeto artístico se convierte en la catarsis o el exorcismo de los demonios internos que habitan en el sujeto. En definitiva, sublimar la enfermedad y el dolor y convertirlo en un objeto de expresión artística como decía al comienzo de este trabajo.

4.3. LA MULETA COMO SINÉCDOQUE DE UNA FALTA

Dentro del cuerpo me interesa especialmente centrarme en las manos. En mi trabajo tienen una gran importancia; son un elemento esencial y lo podemos corroborar con la opinión y el trabajo de muchos artistas. Al respecto Louise Bourgeois afirma lo siguiente: “La gente se comunica con los ojos y las manos. Es por eso por lo que mi obra está llena de ojos y manos”.¹ Con esta frase podríamos decir que las manos, junto al rostro, son una de las partes más expresivas del ser humano. La variedad gestual de las manos nos muestra los estados internos del hombre, sus sentimientos, emociones y actitudes. Los gestos de la mano pueden expresar los distintos afectos del ánimo así como evidenciar la estrecha relación que existe entre la mano y la mente, pues la mano expresa lo que esta piensa y lo que el hombre siente, siendo así capaz de mostrar la interioridad psíquica. La mano es también un miembro corporal altamente comunicativo que aparece en el arte de diferentes culturas para mostrar rituales, ceremonias, danzas y diversas actividades que se realizaban entonces, y que quedaban reflejados mediante la escultura y la pintura para la posteridad.

Pueden expresar la idea de actividad al mismo tiempo que la de potencia y dominio. Es un emblema real, instrumento de la maestría y símbolo de fortaleza. En la tradición bíblica y cristiana la mano es símbolo de poderío y supremacía.² Aristóteles define la mano como el instrumento de los instrumentos y le reconoce una infinita capacidad de transformación según las exigencias de cada momento. Las manos son una prolongación del cerebro, expresando claramente las ideas de poder y dominación. Herramienta por excelencia, la mano es lo que le permite al ser humano prolongar su voluntad cogiendo, manipulando y transformando. Junto con el rostro la mano es la parte más individualizada del cuerpo. Se ha hecho de la mano una especie de rostro. Como decía Henri Focillon, son “rostros sin ojos y sin voz, manos que ven y hablan”.³

Rilke decía al respecto: “Reconozco mi propia mano extendida, los dedos recogidos, que se mueven solos, casi como una bestia acuática que palpa el fondo. La miro hacer, parece que conozca las cosas que nunca le he enseñado (...), con movimientos que nunca le he observado. La seguía a medida que

1 MAXWELL, D, *Entrevista con Louise Bourgeois* en Kalias, Valencia, nº 10. 1993, pág. 104.

2 PASTOUREAU, Michel, *Una Historia de la Edad Media Occidental*. Madrid: Katz. 2006

3 FOCILLON, Henri, *L'Éloge de la main*. Paris: Presses Universitaires de France. 1979, pág. 137.

avanzaba.”⁴ Entiendo que Rilke nos dice con esta frase que al observar nuestras propias manos podemos estar seguros de que no nos mienten, pero que sin embargo, nunca llegaremos a saber qué es lo que están pensando solo con observarlas.

En ese círculo del que hablo al comienzo de este trabajo, presento el cuerpo sano, la patología y el remedio; ya he comentado los dos primeros elementos, me falta el tercero. El remedio puede venir de los medicamentos, la cirugía, la ortopedia, la prevención, etc.

En mi proyecto, mientras la patología está representada por unas manos anómalas, que aparecen como elementos independientes, pero que solo son una sinécdoque del cuerpo (una parte por el todo), el remedio, o la solución, la represento con unas muletas, un objeto tan antiguo como el propio ser humano, y que relacionamos de forma inmediata con las manos; las manos son sus conductoras, pero sus efectos redundan en todo el cuerpo: hay una asociación inmediata entre unas y otras, por lo que también podríamos decir que son una sinécdoque. Pero a su vez quiero que se vean las muletas con un segundo sentido: como lo que son, como un sinónimo de apoyo, de ayuda, de aquello que nos sirve para superar una dificultad o para suplir una carencia, y así, de forma metafórica, hablamos de una muleta cuando utilizamos algo o a alguien para ese cometido. La muleta no es por tanto solo el objeto simbólico de la ortopedia, si no también la metáfora del apoyo necesario en muchos momentos de nuestra vida, una solución a problemas físicos o psíquicos.

Se cierra el círculo.

4 RILKE, Rainer Maria, *Cahiers de Malte Laurids Brigge*. Paris: Editions du Seuil. 1966, pág. 614.

5. DESCRIPCIÓN DEL PROCESO PLÁSTICO

La escultura es el punto del que parto para realizar la instalación, ya que desde un primer momento me interesó trabajar en esta disciplina. En un inicio comencé trabajando con mis manos como referencia, realizando fotografías y estudiando sus formas. Más adelante, cuando siento la necesidad de ampliar el trabajo es cuando realizo moldes de mis manos. Los primeros moldes son solo pruebas y los hice solo hasta medio brazo, pero quedé bastante satisfecha con el resultado, por lo que decidí incorporarlos a la producción final. En esta investigación de los materiales, decido elegir el látex para realizar los positivos de las manos (figura 01) por su condición elástica y deformable. Las manos con las que trabajo (las mías) presentan una anomalía llamada hiperlaxitud articular que me permite flexionar las articulaciones de manera poco normal.



Figura 01. Positivos en látex.



Figura 02. Segundo molde hasta el codo.

A partir de la realización de los primeros moldes comienzo a trabajar con la repetición en serie. El proceso de elaboración me resulta algo lento al tener que esperar demasiado tiempo en el secado de las piezas, lo que me lleva a realizar un par de moldes más (figura 02), esta vez hasta el codo. En esta parte del proceso ya tengo claro, tras las pruebas previas, que los positivos que saco en látex de los moldes quiero que sean solo de la parte de arriba de las mismas. El trabajar con solo la mitad del molde me permite sacar más partido a la propiedad elástica del látex que quiero resaltar, cosa que me sería imposible sacando ambas partes del molde o creando piezas macizas.

Tras crear esta primera pieza con la que quiero representar en mi proyecto la patología, siento la necesidad de crear otra que de algún modo represente esta solución a la enfermedad, de la que se habla en el capítulo anterior, y es aquí cuando decido hacer uso de la imagen de la muleta. Decido entonces

recurrir a la imagen clásica de muleta que se nos viene a la mente siempre que pensamos en este instrumento, y que artistas como Mona Hatoum o Pepe Espaliú ya han utilizado en sus obras.

La realización de la muleta fue un proceso algo lento donde tuve que ir corrigiendo errores sobre el mismo. Aunque en un principio me planteé la idea de construirla a partir de ensamblajes, deseché esta idea al no considerar necesario tanto trabajo, pues lo importante de esta pieza era que se viera claramente que el objeto representado era una muleta, por lo que finalmente decidí hacerla de una sola pieza. Utilicé una plantilla (figura 03) donde dibujé de manera simplificada la muleta.

El material elegido fue DM (figura 04), material elaborado con fibras de madera aglutinadas con resinas sintéticas, cuyas características artificiales me interesaba relacionar con el concepto de la muleta como instrumento de apoyo artificial diseñado con el propósito de asistir al caminar al cuerpo humano cuando este lo necesita.



Figura 03. Plantilla dibujada sobre la tabla.



Figura 04. Primera muleta de DM.

Asimismo tampoco me interesaba que fuese policromado, si no que se viese el material, un material artificial frente al natural (madera) con el que se suelen hacer, ya que como escultura me resulta más interesante. El número de piezas necesarias me lo fue dando el proceso. Comencé haciendo una tanda de diez, pero comencé hasta agotar los tableros y al final obtuve un total de 27 piezas.

Una vez tuve todas las muletas hechas, mi proyecto comenzó a coger más fuerza, y comencé a tener más claro cómo quería que fuese la instalación, cosa que hasta el momento no terminaba de tener muy claro.

Realicé varias pruebas de posibles instalaciones, primero con las muletas solas (figura 05), y después añadiendo otros elementos como las manos (figura 06). Fue en esta fase del proceso donde por mero azar decidí incorporar a las composiciones el elemento de la cama elástica. Aunque fue totalmente casual, me resultó interesante relacionar este elemento de características elásticas con las manos de

látex que también presentan esta peculiaridad. Decidí por tanto incorporar la cama elástica en la instalación como pieza final.



Figura 05. Primeras composiciones con muletas.



Figura 06. Primeras composiciones con manos.

Continué haciendo distintas pruebas de montaje para la instalación final, donde unas combinaciones me convencieron más que otras. Aquí decidí que una de las maneras en las que colocaría las manos sería convirtiéndose en apoyo de la propia muleta (figura 07), naciendo de este modo la primera pieza de la instalación y que se compone solo de siete muletas con sus correspondientes manos. Tras realizar múltiples montajes más (figura 08), concluí con una composición simple donde las siete muletas se encuentran de frente apoyadas una al lado de la otra en la pared.



Figura 07. Detalle de muleta con mano atada al final.

Figura 08. Distinta composición.

Las siguientes piezas con las que seguí haciendo variaciones fueron con la cama elástica y con las veinte muletas restantes. La pieza de la muleta colgando, sostenida por dos manos de látex y que hace mantener en equilibrio a otras dos muletas en el otro extremo de la sala (figura 09), es la que más interesante me resulta. En esta pieza quise mostrar esa elasticidad de las manos poniéndolas a sujetar la muleta que cuelga, y que al ejercer peso sobre ellas las hace estar en tensión, dejando ver las propiedades elásticas de las mismas. Fue una pieza complicada de construir al principio, pues encontrar el punto de equilibrio donde quedasen perfectamente sujetas fue complicado. La cama elástica aparece rompiendo con la monotonía del resto de las obras y encajando de manera perfecta en la composición. Aunque con la cama también realicé otras composiciones anteriormente (figura 10), fue una vez que estuvo montada la de la muleta en suspensión cuando determiné que iría localizada debajo de esta, y que además dejaría al descubierto los muelles que tensan la tela.



Figura 09. Montaje de la pieza con muleta suspendida.



Figura 09. Detalle de las manos que sostienen la muleta.



Figura 10. Cama elástica con manos de látex.

La pieza final que realicé con las muletas que me quedaban fue de las más divertidas y difíciles a la vez. Se trata de una acumulación de muletas puestas en total equilibrio una sobre otras, construídas de manera similar a las que se construyen los castillos de naipes. No existe la tensión de unas manos de látex suportando el peso de una muleta de DM, pero sí existe la tensión de una composición frágil en tenguere que puede transmitirnos inestabilidad solo con mirarla. Desarrollé una serie de composiciones previas antes de quedarme con la definitiva (figura 12). Aunque fue una de las primeras composiciones que había pensado desde el principio, no terminaba de convencerme su disposición, y no fue hasta el final que surgió la pieza definitiva (figura 13), o por lo menos, la que más equilibrio guarda.



Figura 12. Pruebas de composiciones con las muletas.



Figura 13. Composición final.

Para terminar, y en una disciplina distinta a la escultura, las últimas piezas que elaboré fueron los dos vídeos de mis manos. Partiendo de mi trabajo en fotografía *Acciones Diarias* citado en el apartado tres de la memoria, decidí recrear un par de acciones cotidianas donde se viese de cerca la hiperlaxitud de mis manos y que terminase de darle sentido al resto de piezas. De esta forma mis manos se convierten en las mayores protagonistas de todo el trabajo.

En *Opus I* (figura 14), se pueden ver mis manos montando un rompecabezas en forma de estrella. El hecho de que sea un rompecabezas hace de nexo de unión con la obra de la que hablábamos anteriormente de las muletas apiladas, pues ambas resultan una especie de puzzle rompecabezas, un tetris. En *Opus II* (figura 15), volvemos a ver mis manos, esta vez construyendo una flor de origami, donde al final no resulta salir la pieza deseada y esta es destruída. El espectador puede ver aquí la frustración que sufren las manos al no realizar la tarea de manera correcta y, que de algún modo, es una frustración presente a lo largo de todo el trabajo, e inevitable al hablar del concepto enfermedad.

En ambos vídeos, el atractivo principal son esas manos que se flexionan de una manera poco habitual, en ocasiones imposible, pero que por su amplia elasticidad nunca llegan a romperse.



Figura 14. Fotograma de *Opus I*.



Figura 15. Fotograma de *Opus II*.

6. DOCUMENTACIÓN GRÁFICA DE LA OBRA FINAL

FICHAS TÉCNICAS

Título: *El salto.*

Técnica: Madera DM, manos de látex y cama elástica

Dimensiones: variables

Año: 2016



Título: *Siete muletas para siete manos.*

Técnica: Madera DM y manos de látex

Dimensiones: variables

Año: 2016



Título: *En tenguerengue.*

Técnica: Madera DM y manos de látex

Dimensiones: variables.

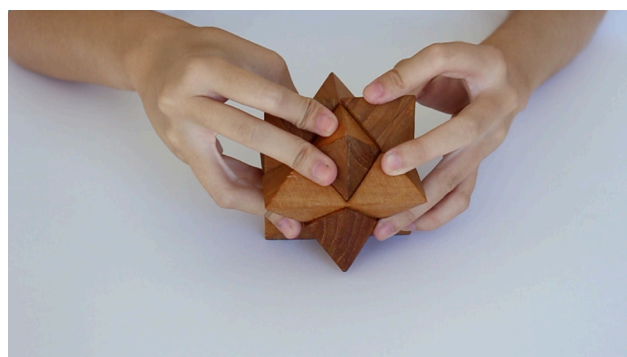
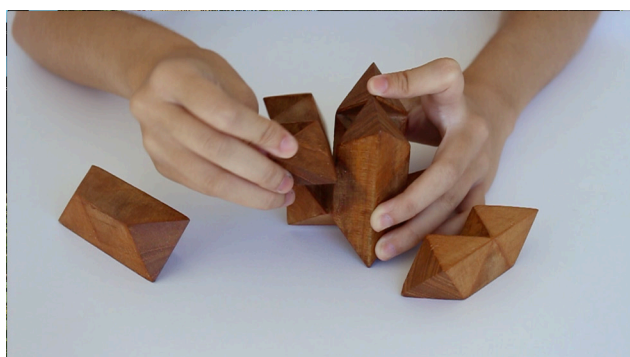
Año: 2016



Título: *Opus I*

Duración: 55''

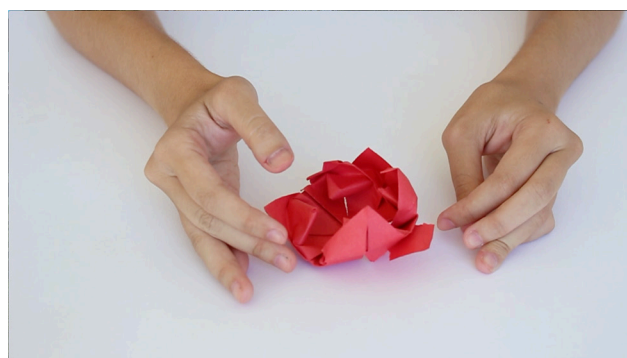
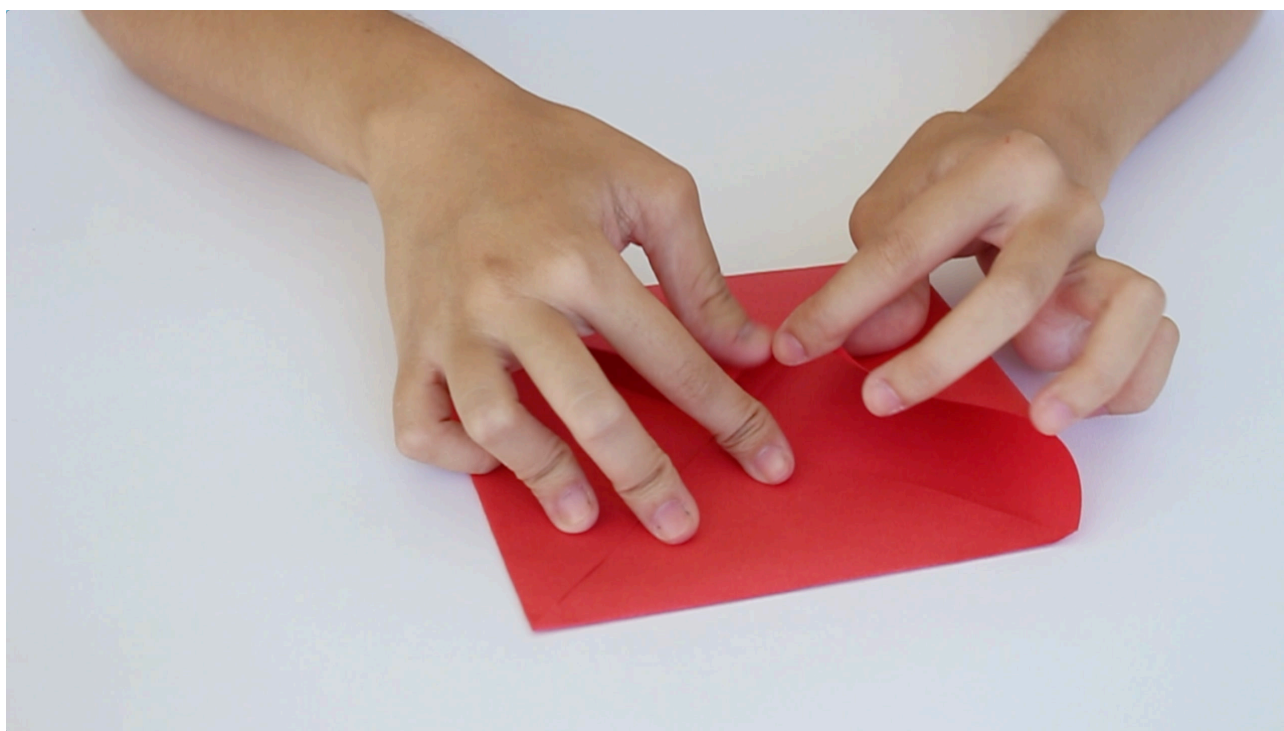
Año: 2016



Título: *Opus II*

Duración: 2' 40''

Año: 2016



7. CRONOGRAMA

	SEPTIEMBRE	OCTUBRE	NOVIEMBRE	DICIEMBRE	ENERO	FEBRERO	MARZO	MAYO	JUNIO	JULIO	AGOSTO	SEPTIEMBRE
Investigación teórico - conceptual												
Búsqueda de referentes												
Exploración de nuevos materiales												
Realización de piezas												
Montaje de la instalación												
Redacción de la memoria												
Tutorías												

8. PRESUPUESTO

Producción de la obra

Material / Producto	Cantidad (uds.)	Precio/ Unidad	Total
Cama elástica	1	34,99 €	34,99 €
Paquete de folios	1	3,75 €	3,75 €
Saco escayola (25kg)	2	3,00 €	6,00 €
Látex (1/2 kg)	3	14,50 €	43,50 €
Carrete de cuerda blanca	1	2,73 €	2,73 €
Carrete de hilo blanco	1	2,57 €	2,57 €
Disolvente universal	2	3,19 €	6,38 €
Hojas papel de lija	10	0,20 €	2,00 €
Pinceles	12	1,13 €	13,56 €
Rompecabezas estrella de madera	1	7,60 €	7,60 €
Tablón de madera DM (1 cm)	3	22,10 €	66,30 €
Recursos para el montaje			20,00 €
Herramientas auxiliares			20,00 €
TOTAL PRODUCCIÓN			229,38 €

Almacenamiento y transporte de la obra

Material / Producto	Cantidad (uds.)	Precio/ Unidad	Total
Plástico de burbujas (0,5x100metros)	1	20,00 €	20,00 €
Cajas de cartón para piezas manos (30x40x40cm)	1	13,17 €	13,17 €
Cajas de cartón para piezas muletas (120x40x40cm)	1	20,00 €	20,00 €
Gastos de transporte (variables)			100,00 €
TOTAL TRANSPORTE Y ALMACENAMIENTO			153,17 €

TOTAL	382,55 €
-------	----------

9. BIBLIOGRAFÍA

Libros y catálogos

- A. CRUZ SÁNCHEZ, Pedro, HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel. *Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac, 2004.
- ABAKANOWICS, Magdalena. *Magdalena Abakanowics*. Valencia: Generalitat Valenciana, institut valencià d'Art Modern, 2008.
- ARCHER, Michael. *Mona Hatoum*. London: Phaidon, 1997.
- BELLMER, Hans. *Catalogue de l'exposition du 8 février au 31 mars 1973*. Antwerpen: Lens Fine Art, 1973.
- BELLMER, Hans. *Hans Bellemer: Pretenkabinet Stedelijk Museum*. Amsterdam: Pretenkabinet Stedelijk Museum, 1970.
- BOURGEOIS, Louise. *Louise Bourgeois: tejiendo el tiempo*. Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2004.
- CORTÉS, José Miguel G. *El cuerpo mutilado: (la angustia de la muerte en el arte)*. Valencia : Conselleria de Cultura, Educació y Ciencia, 1996.
- CHACÓN, Jacinto. *El cuerpo. Perspectivas filosóficas*. Madrid: UNED. 2013.
- DESCARTES. René, *Meditaciones Metafísicas (IV)*. Madrid: KRK Ediciones, 2011.
- ESPALIÚ, Pepe. *Pepe Espaliú: [catálogo de exposición]*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Documenta artes y ciencias visuales, 2003.
- FEHER, Michael, NADDAF, Ramona, TAZI, Nadia. *Fragments para una Historia del cuerpo humano*. Madrid: Taurus, 1991.
- FOCILLON, Henri. *L'Éloge de la main*. Paris: Presses Universitaires de France. 1979.
- FREUD, Sigmund. *Estudios sobre la histeria*. Madrid: Plaza. 2013.
- GARLAND, David. *Castigo y Sociedad Moderna: un estudio de teoría social*. Madrid: Siglo Veintiuno editores. 2006.
- GOBER, Robert. *Robert Gober: sculptures and installations*. Suecia: Basel, 2007.
- GONZÁLEZ, Justo, L. *Historia del Pensamiento Cristiano*. Barcelona: Clie. 2010.
- HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*. Madrid: Ariel, 2013.
- MAYAYO, Patricia. *Louise Bourgeois*. Madrid: Nerea, 2002.
- PARKINSON SAZ. Carlos Roberto. *Positivamente negativo: Pío Baroja*. Madrid: línea. 2012.
- PASTOUREAU, Michel. *Una Historia de la Edad Media Occidental*. Madrid: Katz. 2006.

RAMÍREZ, Juan Antonio. *Corpus Solus: Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Ediciones Siruela, 2003.

RILKE, Rainer Maria. *Cahiers de Malte Laurids Brigge*. Paris: Editions du Seuil, 1966.

SCHIMMEL, P. *Pon atención*. Madrid: AKAL.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Obras Completas T.II (El mundo como Voluntad y Representación I; De la Cuádruple Raíz del Principio de Razón Suficiente)*. Madrid: Gredos, 2010.

SHERMAN, Cindy. *Cindy Sherman : the early works 1975-1977*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012.

SOLANS, Piedad. *Accionismo Vienés*. Guipuzcoa: Nerea, 2000.

SPINOZA Benedictus. *Spinoza: Obras completas*. Madrid: Clásicos Bergua, 1967.

STOCCHI, Francesco. *Cindy Sherman*. Milán: Electa, 2007.

Fuentes digitales

ESPALIÚ, Pepe. *Centro de Arte Pepe Espaliú*. [En línea][Fecha de consulta: 16 de agosto de 2016] <http://cultura.cordoba.es/es/equipamientos/centro-de-arte-pepe-espaliu-1>

KAHLO, Frida. *Frida Kahlo*. [En línea][Fecha de consulta: 15 de agosto de 2016] <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/k/kahlo.htm>

PANE, Gina. *Gina Pane, Günter Brus y las heridas simbólicas del cuerpo*. [En línea][Fecha de consulta: 15 de agosto de 2016] <http://masdearte.com/especiales/gina-pane-gunter-brus-y-las-heridas-simbolicas-del-cuerpo/>

WITKIN, Joel-Peter. *Joel-Peter Witkin (American, born 1939)*. [En línea][Fecha de consulta: 15 de agosto de 2016] <http://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/>

Otros recursos electrónicos

ABAKANOWICS, Magdalena < <http://www.abakanowicz.art.pl/> >

MoMa, Museum of modern art. Eva Hesse < <http://www.moma.org/> >

Museo de Arte Reina Sofía. Joel-Peter Witkin < <http://www.museoreinasofia.es/> >

QUINN, Marc < <http://marcquinn.com/> >

Tate Gallery. Louise Bourgeois < <http://www.tate.org.uk/> >

